

A DOCUMENTAÇÃO DE ARTE EFÉMERA COMO FORMA DE PRESERVAÇÃO: O CASO DE *ÁRVORE JOGO/LÚDICO EM 7* *IMAGENS ESPELHADAS* DE ALBERTO CARNEIRO

RITA MACEDO

Departamento de Conservação e Restauro
da Faculdade de Ciências e Tecnologia
da Universidade Nova de Lisboa
Instituto de História da Arte, Faculdade de Ciências
Sociais e Humana, UNL

CRISTINA OLIVEIRA

Departamento de Conservação e Restauro
da Faculdade de Ciências e Tecnologia
da Universidade Nova de Lisboa

NUNO CORREIA

Departamento de Informática da Faculdade de Ciências
e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa
Centro de Investigação em Informática
e Tecnologias da Informação (CITI), Faculdade
de Ciências e Tecnologia da UNL

RICARDO NOGUEIRA

Departamento de Informática da Faculdade de Ciências
e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa
Centro de Investigação em Informática
e Tecnologias da Informação (CITI), Faculdade
de Ciências e Tecnologia da UNL

Preservação de Arte Contemporânea: considerações sobre metodologia

Um rápido olhar para a História da Arte do século XX é suficiente para identificarmos a necessidade de repensar a sua preservação. Ao contrário do que se passava nos séculos anteriores, a arte contemporânea, a partir da segunda metade do século XX, deixa de ser constituída por objectos únicos, passando a prevalecer obras com carácter conceptual, mas por vezes muito complexas, com recurso a diversos objectos e componentes. Em vez das peças de pintura e escultura dos séculos passados, encontramos acima de tudo obras que incluem múltiplos objectos, carácter performativo, e uma necessária, e muitas vezes específica, relação com o espaço (Constantine 1999, IX).

A instalação e a *media art* ou arte tecnológica constituem bons exemplos desta situação. A preservação da maioria destas obras exige estratégias e métodos também diferentes daqueles que a arte *tradicional* implicava¹. Uma das razões por que tal acontece prende-se com o facto de estas obras colocarem outros problemas para além dos de carácter material. William Real chama a atenção para a questão de o conservador ter tendência a olhar para os vários objectos de uma instalação como objectos originais, dignos da maior atenção do ponto de vista físico; contudo, afirma, em

¹ Ver a propósito o texto de Cornelia Weyer, "Restoration Theory applied to installation art", disponível em http://www.inside-installations.org/OCMT/my-docs/WEYER_RestorationTheoryAppliedtoInstallationArt.pdf (último acesso em Dezembro de 2009).

muitos casos esse cuidado é contraproducente e altamente dispendioso, propondo que se pense na conservação de instalação tendo em conta que esta é, na maior das vezes, mais um evento do que um objecto:

because of the performance aspect of many installations, conservators working with this medium will need to look beyond the material and consider that the 'heart' of a work might lie primarily in its less-tangible qualities. Preserving for the future something that is above all an experience might require conservators to take a more fluid view of what may or may not be changed about a work, challenging conventional notions of accuracy and authenticity (Real, 2001, 226)

Os aspectos intangíveis, sempre ignorados no âmbito de uma conservação demasiado centrada nas questões materiais, pelo menos nas culturas ditas ocidentais, tornam-se, na arte contemporânea, fulcrais. Tal acontece sobretudo nas instalações que implicam, em cada uma das suas apresentações, recriação de versões ou reinterpretações do que foi feito originalmente e contêm frequentemente elementos efémeros, cuja esperança de vida é pensada para uma exposição. Assim, a sua preservação passa pela documentação, ou pela produção activa de registos documentais, antes inexistentes. Mais concretamente, a conservação destas obras implica, da parte de quem preserva, um trabalho de construção ou mesmo de criação. Refira-se a este respeito o projecto *Inside Installations* desenvolvido no âmbito de um projecto europeu liderado pelo Netherlands Institute for Cultural Heritage (ICN) entre 2004 e 2007, que implicou o estudo de 30 obras de arte, pertencentes a diversos museus europeus, pondo em marcha estratégias de preservação inovadoras e iniciando uma abordagem, do ponto de vista teórico, dos aspectos relacionados com a participação dos artistas no âmbito da conservação².

A metodologia de preservação destas obras implica diversos passos, sendo fundamental a participação do artista em entrevistas conduzidas com o objectivo de clarificar o seu processo criativo, identificando técnicas, materiais, semântica, bem como aspectos relacionados com eventuais sinais deterioração e envelhecimento das obras. É fundamental compreender que este trabalho implica muitas vezes lapsos temporais grandes entre o período de criação da obra e o do seu estudo, razão pela qual é preciso estar atento à possibilidade do artista insuflar novos significados em obras que não os tinham inicialmente. Mas o carácter particular destes estudos é ainda mais acentuado pelo facto de envolver entrevistadores e entrevistados, com o objectivo de produzir resultados o mais objectivos possível. Num trabalho recente, Vivian van Saaze afirma que esta metodologia apresenta semelhanças com a da Etnografia, dado que implica uma relação observador/participante e a eleição da entrevista como instrumento chave da investigação (Van Saaze 2009, 20). Neste texto não se pretende discutir a metodologia, mas antes fazer uso dela criticamente, com o objectivo de conservar a obra *“Árvore Jogo Lúdico em 7 imagens espelhadas”* de Alberto Carneiro.

² Ver <http://www.inside-installations.org/home/index.php>, (último acesso em Março de 2010).

³ Em 2003 a obra foi instalada no âmbito de uma exposição antológica de Alberto Carneiro, comissariada por Alexandre Melo, no Museu de Arte Contemporânea da Fortaleza de S. Tiago, no Funchal, com canas colhidas na Ilha da Madeira e maior número do que nas versões anteriores, o que se justificava em função do espaço a ocupar. Informação cedida em entrevista presencial, com Rita Macedo, S. Mamede do Coronado, 13 de Junho de 2005.

⁴ Alberto Carneiro, em entrevista presencial com Rita Macedo, S. Mamede do Coronado, 13 de Junho de 2005.

Coleccionar a arte efêmera de Alberto Carneiro

Alberto Carneiro (n. 1937) trabalhou em meados da década de 60 a relação entre a arte e a natureza, considerada num sentido amplo, e sobre a sua obra têm-se escrito diversos artigos de natureza histórico-crítica, inspirados por esta e pelos numerosos textos que o autor escreveu em torno dela. As possíveis teias de significação que se podem tecer em volta das obras de Alberto Carneiro são múltiplas, mas pouco ou nada tem sido dito sobre a sua materialidade e a relação desta com os aspectos semânticos que a envolvem. No entanto estes parecem, como se verá, ter extraordinária importância na obra do escultor, sendo fundamentais para a sua preservação. Do ponto de vista material é possível dividir a obra de Alberto Carneiro em três fases que, naturalmente, estão relacionados com aspectos formais e conceptuais inerentes às mesmas. A primeira, de 1963 a 1968, relativa às obras em madeira, pedra e metal, em que o autor trabalha com as tecnologias tradicionais da escultura; a segunda de 1968 a 1980, época em que recusa pôr em prática essas mesmas tecnologias, evitando a acção da mão sobre o objecto; finalmente, as obras que cria a partir de 1980, em que “regressa” à manualidade.

Em 1968 cria *“O Canavial: memória metamorfose de um corpo ausente”* em projecto, obra que só virá a materializar em 1973, na Galeria Quadrante, inaugurando assim a segunda fase, que muda radicalmente a orientação do trabalho do autor. A obra foi adquirida para a Colecção da Caixa Geral de Depósitos que, segundo esclarece o Alberto Carneiro, “tem um conjunto de elementos”, ou seja, a propriedade da obra. Esta consiste num conjunto de canas dispostas ascensionalmente, formando conjuntos de vários elementos, atados com rafia, sendo cada cana individualizada com uma pequena cinta de cor, contendo um algarismo ou uma letra do alfabeto. As cintas são colocadas a níveis diferentes, conforme indicam os desenhos do projecto. O emaranhado de canas prevê a possibilidade do espectador poder circular dentro da instalação, aspecto considerado fundamental para o autor. No entanto, este explica que a materialização da peça não tem necessariamente de recorrer a estes elementos³. O projecto do *“Canavial...”*, de 1968, prevê um conjunto de canas de número variável em função do espaço de exposição a ocupar: “uma cana ou um milhão” afirma, Alberto Carneiro no próprio projecto, que consiste numa página com vários desenhos à mão, com cortes e plantas, para uma instalação da obra. O exemplo dado no projecto “é apenas um esquema, entre várias opções possíveis, até porque, segundo explica o autor, o material determina em certos momentos, consoante as situações e as posições, formas diferentes”⁴.

Alberto Carneiro mostra-se optimista relativamente à possibilidade de outros virem a instalar as suas obras, embora tenha consciência de quem instala uma obra opera modificações que podem acabar por introduzir factores com critérios diferentes dos seus. No entanto, explica que entende a sua obra de forma aberta. Aliás, afirma

“todas as poéticas, e a música é um exemplo cabal disso, são transformadas por cada percepção, seja de quem for (...). Na 9ª sinfonia de Beethoven estão lá os acordes quer seja a interpretação de um Karajan, de um Solti ou de um Bernstein, no entanto, variam as interpretações. Foi muito polémico, por exemplo, quando Richter fez a interpretação de uma das sonatas de Schubert, cujo primeiro andamento tocou tão lentamente que chegou a ter mais dez minutos do que a interpretação de Brendel”. Conclui contudo, que não deixa de ser Schubert, embora no plano da percepção seja outra coisa⁵.

⁵ Idem.

É sem dúvida inspiradora a defesa de Alberto Carneiro e podemos imaginar a partir do seu exemplo o curador ou o conservador como uma espécie de maestro a reinterpretar, no futuro, a obra do artista. A grande diferença em relação à música é que a arte não tem um sistema de notação objectivo, sistema esse que, reservando lugar para a expressão do intérprete, torna muito mais clara, para quem queira aprofundar, a relação entre interpretação e criação.

Por outro lado, voltando à obra de Alberto Carneiro, importa lembrar que o autor raramente deixou de estar presente na instalação ou reinstalação de uma obra sua, até porque conforme reconhece, as suas obras alteram completamente o espaço em que se inserem, o que pode ser trabalhado em diversos sentidos. Os projectos que acompanham as suas obras mais complexas, hoje, na sua maioria, pertencentes à colecção da Fundação Luso Americana para o Desenvolvimento (FLAD), foram criados também com o intuito de fornecerem uma base para a montagem das peças. Contudo, os museus continuam a não passar sem a ajuda do artista para a instalação das obras e concordam que é necessário iniciar um estudo sobre elas do ponto de vista museológico.

Árvore jogo/ lúdico em sete imagens espelhadas

O caso que aqui apresentamos, *Árvore jogo/ lúdico em sete imagens espelhadas*, é um exemplo desta situação. A obra foi conceptualmente desenvolvida entre 1973 e 1975, tendo sido materializada pela primeira vez, em 1975, na Galeria Quadrum, em Lisboa. Viajou para Itália para participar na *Bienal de Veneza* de 1976, no entanto, não chegou a ser instalada devido às reduzidas dimensões do espaço que lhe havia sido reservado. Ao regressar a Portugal, a obra acabou por ser materialmente destruída pelo autor:

Naturalmente [os materiais] voltaram à natureza, transformaram-se em energia pela decomposição, ou combustão (...) Viajaram para Veneza e não foi possível mostrar a obra por falta de espaço. Ao regressarem não senti a necessidade de os conservar uma vez que quando precisasse de repor a obra recorreria à natureza e à loja de metais. Havia ainda o problema do espaço para guardar as coisas (...).

⁶ Alberto Carneiro, Cristina Oliveira, entrevista presencial, S. Mamede do Coronado, 27 de Novembro de 2008.

⁷ À excepção do estudo de Catarina Rosendo, 2007, *Alberto Carneiro, Os Primeiros anos (1963-1975)*, Lisboa: Edições Colibri, IHA – Estudos de Arte Contemporânea Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

⁸ Comissariada por Raquel Henriques da Silva, Ana Candeias e Ana Ruivo, e que esteve patente no Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, da Fundação Calouste Gulbenkian (CAMJAP-FCG), entre 9 de Outubro de 2009 e 3 de Janeiro de 2010.

⁹ XXXVII exposição *Bienal Internacional de Arte, Veneza 1976*, Lisboa: SEC, 1976. Evidentemente, as imagens não correspondem a uma instalação da obra por ocasião da exposição correspondente, mas sim da sua primeira exposição, na Galeria Quadrum

¹⁰ Alberto Carneiro, *Alberto Carneiro*, Galeria Quadrum, Lisboa, 1975.

*Portanto, transformaram-se outra vez em matéria orgânica, que é a sua origem. É necessário, relativamente a esta questão, acentuar que o âmbito da arte contemporânea comporta esta transitoriedade...*⁶

Durante mais de três décadas, *Árvore jogo/lúdico...* não voltaria a ser exposta, acabando por cair num esquecimento generalizado⁷.

Esta situação alterou-se em Outubro de 2009, quando, por ocasião da exposição *Anos 70 - Atravessar fronteiras*⁸, foi pedido ao artista que a refizesse. Tal como acontece nos casos das restantes obras efémeras de Carneiro, a documentação existente, até então, acerca de *Árvore jogo/ lúdico...* era bastante escassa e claramente insuficiente. Neste caso, a situação agravava-se pelo facto de a obra ter sido exposta, pela última vez, na década de 1970, sendo da mesma época, as únicas imagens existentes desta instalação, publicadas no Catálogo da Bienal de Veneza de 1976⁹. O projecto, realizado por Alberto Carneiro¹⁰, e o recente estudo de Catarina Rosendo (Rosendo, 2007) o único texto histórico-crítico que aborda *Árvore jogo/lúdico...* completam o conjunto da documentação existente acerca da obra (FIG. 1 e 2).

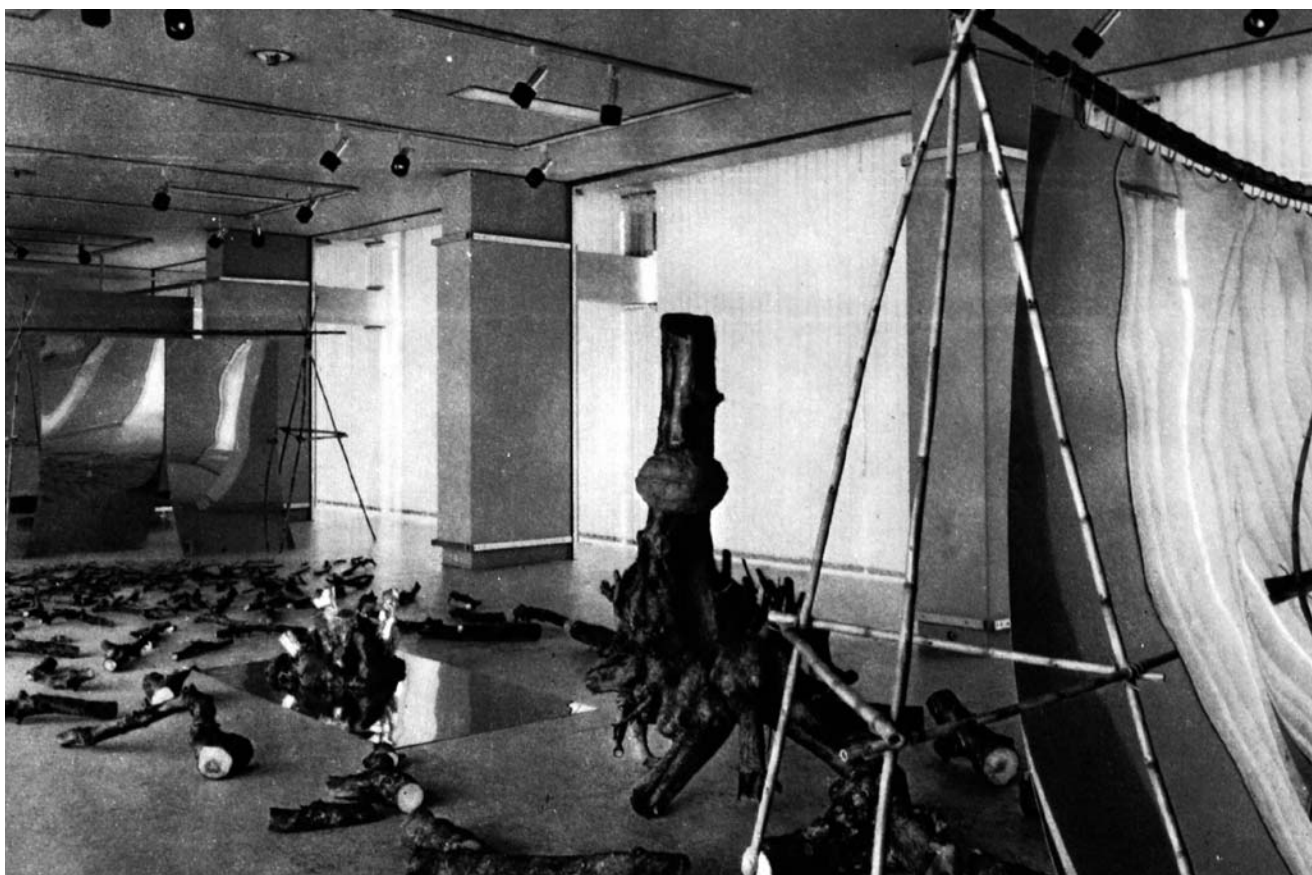


FIG. 1 - "Árvore Jogo/ Lúdico", 1975, Galeria Quadrum, Lisboa.

Como proceder à documentação de *Árvore jogo/lúdico*...?

Após o levantamento das fontes e bibliografia existentes, foi fundamental o contacto directo com o artista, de forma a aprofundar o conhecimento acerca da obra em diversas vertentes, desde o processo criativo à posição do autor quanto à preservação da peça. Os dados recolhidos durante as entrevistas completaram-se com o acompanhamento do processo de instalação da obra por Alberto Carneiro para a exposição no CAMJAP-FCG, tendo sido feito o registo do mesmo através de fotografia e vídeo. Terminada a fase de investigação e recolha de dados acerca da obra, enfrentámos um novo desafio: Como organizar toda a informação?

Na generalidade, os sistemas de documentação, utilizados a nível dos museus e outras instituições depositárias de património artístico, foram criados para a arte dita “tradicional” (pintura, escultura...). Por este motivo, não estão ajustados à complexidade apresentada por grande parte da produção artística da segunda metade do século XX, nem à importância que a documentação pode ter enquanto estratégia de preservação. Esta situação é confirmada por María Jesús Ávila que, partindo da sua experiência enquanto conservadora da colecção do Museu Nacional de Arte Contemporânea, afirma que o programa *Matriz*, utilizado na Rede Nacional de Museus, se tem verificado incompleto para a arte contemporânea¹¹.

Curiosamente, um dos exemplos referidos pela autora, de obras que não podem ser convenientemente registadas no *Matriz* é *Um campo depois da colheita para deleite estético do nosso corpo* (1973-1976), de Alberto Carneiro. Esta inclui-se na categoria de peças “conformadas total ou parcialmente com objectos substituíveis ou com elementos naturais, que exigem antes da montagem um processo prévio de produção, de maneira a adquirir ou construir os materiais restantes ou aqueles que se deterioraram ou preparar o seu crescimento com antecedência para poder obter os elementos naturais necessários”¹². Nestes casos, o programa *Matriz* obriga a que grande parte das informações seja remetida para o vago campo das *Observações*.

Torna-se, portanto, evidente a necessidade de criar novos campos de documentação, mais adequados a este tipo de obras e à sua complexidade. Nos capítulos seguintes, apresentamos os campos de documentação que, por serem essenciais para a preservação da arte efémera de A. Carneiro, deverão integrar a documentação destas obras. Depois de uma descrição generalista dos objectivos de cada um, completamos com as informações obtidas no âmbito do caso de estudo, para cada campo em particular.

Novos campos de documentação

Processo criativo, materiais, técnicas e significação.

Este campo compreende todo o processo que vai desde a ideia inicial à materialização

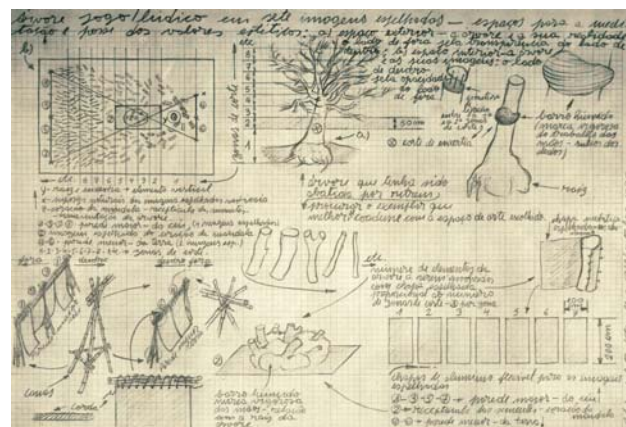


FIG. 2 - projecto de “Árvore Jogo Lúdico”.

¹¹ Maria Jesus Ávila, “A conservação da arte contemporânea: um novo desafio para os museus”, @pha: Boletim da Associação Portuguesa de Historiadores de Arte, nº5, 2007, <http://www.ap-ha.pt/boletim/boletim5/default.htm> (último acesso em Março de 2010)

¹²Idem.

¹³“Concept Scenario Artists’ Interviews”, 1999, www.incca.org (último acesso em Março de 2010)

¹⁴ Alberto Carneiro, Cristina Oliveira, entrevista presencial, S. Mamede do Coronado, 27 de Novembro de 2008.

¹⁵ Alberto Carneiro, Cristina Oliveira, entrevista presencial, S. Mamede do Coronado, 10 de Março de 2009

¹⁶ Alberto Carneiro, Cristina Oliveira, entrevista presencial. S. Mamede do Coronado, 27 de Novembro de 2008.

¹⁷ Alberto Carneiro, 1968-71, *O Caderno Preto*, ed. do autor, Porto.

da obra. O processo criativo pode ser dividido em duas fases principais: na primeira – o desenvolvimento da ideia – importa perceber se o artista fez esboços, maquetas ou afins ou se a esta foi mentalmente desenvolvida sem qualquer suporte; na segunda fase, que se prende com a materialização, interessa por um lado, entender como decorreu o trabalho, ou seja, se foi efectuado pela mão do artista ou não, se estiveram envolvidos assistentes ou outros colaboradores, se se trata de um *ready-made* ou um objecto encontrado, qual a importância da assinatura ou outras inscrições e, por outro lado, quais os aspectos semânticos dos materiais (características sensoriais e carga conceptual ou simbólica que lhes estejam associadas)¹³. A criação de *Árvore jogo/ lúdico...* foi despoletada quando A. Carneiro passava por um campo de oliveiras desenraizadas, de entre as quais escolheu a árvore que originalmente integrou a obra¹⁴. Esta surge como produto da confluência entre este momento e as reflexões teóricas que o preocupavam na época.

*...quando encontrei as oliveiras (...) tudo se foi desenvolvendo, tudo foi acontecendo. Se eu não tivesse encontrado as oliveiras, ou se, inclusivamente, tivesse encontrado outra árvore, de outra espécie, a obra podia ter uma feição equivalente mas, naturalmente, seria diferente*¹⁵.

Embora o autor assuma que *Árvore jogo/ lúdico...* poderia ter sido construída a partir de outra espécie, a oliveira acaba por ser assumida como uma parte essencial da obra, não admitindo uma variação da espécie de árvore, como acontece noutros trabalhos como, por exemplo, em *Os quatro elementos* (1968) (Macedo 2008, 243-248). A. Carneiro reconhece na oliveira um valor semântico determinante:

*A oliveira tem uma grande carga simbólica, sob todos os aspectos. Como o feixe de vimes, que tem uma carga antropológica, se quisermos dar este sentido. Podemos pensar na oliveira sob vários aspectos ao longo da história humana particularmente no que diz respeito às culturas mediterrânicas do sul da Europa, do Norte de África e do Médio Oriente. Esta tem um papel fundamental na cultura sob todos os aspectos, não só na produção de azeite e dos derivados, da própria azeitona, mas também depois na função que ela representa, como ramo da paz, por exemplo.*¹⁶

O projecto de *Árvore jogo/lúdico...* é o resultado de apontamentos feitos ao longo de todo o processo de criação da obra e ocupa uma única folha A4, abrangendo tanto aspectos conceptuais, como aspectos técnicos da sua construção. O documento reflecte o facto de este trabalho se integrar no campo conceptual iniciado n’*O caderno preto*¹⁷, na procura da transformação da natureza em arte. O projecto inclui ainda alguns desenhos de pormenor que mostram determinados aspectos técnicos da construção da obra. O artista encara a produção destas obras como um processo, motivo pelo qual têm duas datas – a data de início e a de final. Segundo A. Carneiro: “A ideia pode existir como motivadora de um processo e depois é trabalhada ao longo do mesmo,

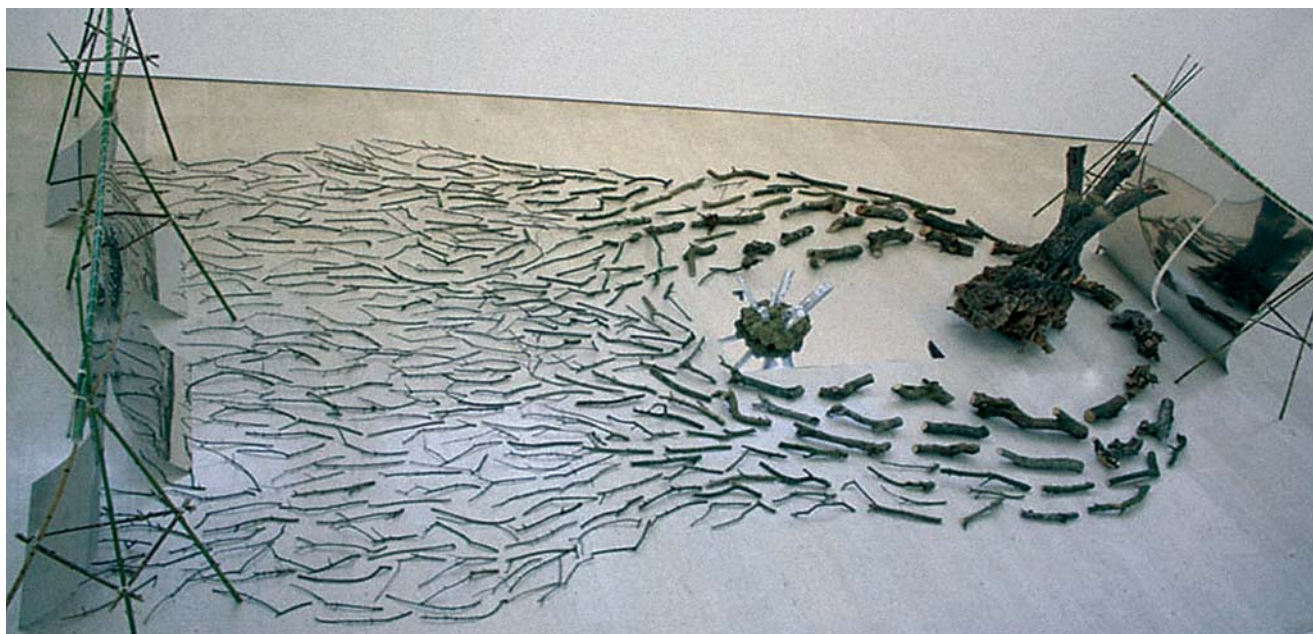


FIG. 3 – Árvore jogo/lúdico..., exposição Anos 70 – Atravessar Fronteiras, Centro de Arte Moderna, Fundação Calouste Gulbenkian, Outubro 2009.

podendo acontecer uma metamorfose tal que, aquilo que se obtém, tendo a ver na raiz do conceito com a ideia inicial, já não é isso”¹⁸.

A produção da obra inicia-se com o sectionamento da árvore em fragmentos que têm uma relação numérica entre si. De acordo com o projecto, a secção que inclui a raiz da oliveira tem 1m de comprimento (na parte do tronco), ao passo que todas as outras têm 50 cm. No entanto, na exposição de 2009, verificou-se que o comprimento destas secções pode ser de 50 ou 70-75 cm. Segundo A. Carneiro, a aplicação dos diferentes comprimentos não obedece a nenhum critério especial, relacionando-se apenas com a própria anatomia da árvore. Estas secções espalham-se pelo chão do espaço de exposição de acordo com a sua ordem natural, dos ramos mais grossos para os mais finos da copa (ver FIG. 3).

A árvore sofre um “processo de mutação”¹⁹ através da enxertia que une o fragmento que contém a raiz ao seguinte, sendo estes os únicos elementos da árvore que se mantêm verticais (ver FIG. 4). O elemento da enxertia tem, para A. Carneiro, uma forte carga simbólica:

A enxertia é algo que nós colocamos noutra corpo para que se desenvolva no sentido da nossa própria escolha. Uma enxertia também pode ser algo que colocamos, por exemplo, nas árvores, para obter do bravo alguma coisa suculenta (...). Há também uma questão que poderíamos colocar no âmbito do simbólico: a frutificação, o nascimento, a redenção, de todas as coisas. (...) Não se pode ler essas coisas numa obra de arte senão no plano simbólico, não há transcrição literal possível, nem há explicação objectivável; nós aproximamo-nos do quotidiano real e utili-

¹⁸ Alberto Carneiro, Cristina Oliveira, entrevista presencial, S. Mamede do Coronado, 10 de Março de 2009.

¹⁹ Alberto Carneiro, Cristina Oliveira, entrevista presencial, S. Mamede do Coronado, 27 de Novembro de 2008.

FIG. 4 – Árvore jogo/lúdico..., pormenor da enxertia, exposição Anos 70 – Atravessar Fronteiras, Centro de Arte Moderna, Fundação Calouste Gulbenkian, Outubro



²⁰ Alberto Carneiro, Cristina Oliveira, entrevista presencial, S. Mamede do Coronado, 10 de Março de 2009.

²¹ Alberto Carneiro, Cristina Oliveira, entrevista presencial, S. Mamede do Coronado, 27 de Novembro de 2008

²² Idem.

*zamo-lo para o transformar noutra coisa, que é a obra de arte, a qual transcende a própria realidade e cria um mundo metafórico de que precisamos*²⁰.

Depois de transformar a oliveira, o autor procurou formas de tornar o real (a árvore) em virtual e de expandir o espaço. Para o efeito criou as “imagens espelhadas”: chapas metálicas espelhadas retangulares, de 2x1m, que são suspensas em suportes construídos com canas que reflectem a árvore, criando imagens a partir do real (ver FIG. 5). Ao pousarem no chão, as placas curvam, o que resulta num reflexo côncavo ou convexo no qual as próprias imagens estão em transformação, em metamorfose. O conceito da metamorfose é recorrente no trabalho de A. Carneiro, sendo assumido por si como uma noção fundamental²¹. Por outro lado, as superfícies côncavas e convexas “chamam para dentro o que está fora e deitam para fora o que está dentro”²², multiplicando o espaço e, simultaneamente, criando uma fluidez espacial em que o interior e o exterior da obra se confundem.

Do lado da raiz da árvore, duas imagens espelhadas (duas chapas metálicas suspensas) formam a “parede da terra”, do lado da copa, 4 imagens espelhadas (4 chapas metálicas suspensas) formam a “parede do céu”. Este rebatimento para a horizontal, do eixo que liga o céu à terra é, também, uma transformação da realidade em imagem.

Na união das diagonais que ligam os cantos da “parede da terra” aos cantos opostos da “parede do céu” encontra-se o “coração da mandala”, um pedaço de barro (do



FIG. 5 – Árvore jogo/lúdico..., «imagens espelhadas» («parede do céu»), exposição Anos 70 – Atravessar Fronteiras, Centro de Arte Moderna, Fundação Calouste Gulbenkian, Outubro 2009.

mesmo da enxertia) no qual são espetadas algumas secções da árvore, em número proporcional ao número de zonas de corte (1 por zona), depois de envolvidas em chapa de alumínio, (ver FIG. 6). Este processo tem como objectivo “criar um artifício, como o das chapas, metendo dentro do tronco, através do espelhamento da superfície, a envolvente, a realidade, em certo sentido, criar a ilusão do incorpóreo dos próprios troncos”²³. Sob o “coração da mandala” encontra-se a “imagem espelhada do coração da mandala”, uma placa metálica espelhada igual às restantes.

*A mandala atravessa, como representação simbólica, praticamente todas as culturas. Encontramo-la desde a antiguidade clássica, naturalmente, sem esta designação, que nos vem do tantrismo e da cultura Hindu. É uma figura que harmoniza e representa a relação entre o ser e o universo. Ela organiza-se não por uma fixação no centro, mas por energias geradas entre um centro e a sua extensão para fora, entre o que está dentro e o que está fora. Ela propicia a meditação e o fluir das energias numa relação entre o mais íntimo do ser e o cosmos, o que, aliás, corresponde à situação real da obra de arte. Toda a arte não é mais do que, no meu entendimento e no campo de percepção da pessoa que vai ao encontro dela, um processo de trocas, entre o espectador e ela mesma, nesse processo constante de descoberta. A obra de arte tem essa função, hoje mais do que nunca...*²⁴

Todos os elementos feitos com barro (a enxertia e o “coração da mandala”) exibem a “marca vigorosa do trabalho das mãos”, algo que está bem marcado no projecto. Para Alberto Carneiro, a marca das mãos no barro é um símbolo da presença do corpo:

*Quando nós tocamos a matéria para a transformar em arte marcamos a nossa memória sobre ela. É por isso que eu digo insistentemente que toda a criação é, no domínio da arte, individual, e toda a criação é autobiográfica. Quando eu digo que é autobiográfica é nesse sentido da projecção do corpo para fora e da projecção da memória do corpo sobre a matéria.*²⁵

²³ Alberto Carneiro, Cristina Oliveira, entrevista presencial, S. Mamede do Coronado, 10 de Março de 2009

²⁴ Idem.

²⁵ Idem.



FIG. 6 – Árvore jogo/lúdico..., «coração da mandala», exposição Anos 70 – Atravessar Fronteiras, Centro de Arte Moderna, Fundação Calouste Gulbenkian, Outubro 2009.



FIG. 7 – Esquema de Árvore jogo/lúdico e os seus diversos elementos.

²⁶ Idem.

²⁷ Alberto Carneiro, Cristina Oliveira, entrevista presencial, S. Mamede do Coronado, 27 de Novembro de 2008.

Confrontado com a possibilidade de a obra vir a ser refeita por outra pessoa no futuro, deixando de exhibir a *sua* marca, Alberto Carneiro retorque: “a autoria não é importante nesse sentido, as marcas das mãos são efectivamente as marcas das minhas mãos, mas seriam as marcas de qualquer pessoa que construísse a obra.”²⁶.

Caracterização da obra

O campo de caracterização da obra abrange aspectos diversos que vão desde os materiais que a constituem à interacção com o espectador. Começamos pelo inventário e caracterização dos materiais que constituem a obra. Neste campo descrevem-se os primeiros em termos de aspecto, medidas, quantidades e fornecedores e, quando pertinente, recorre-se a técnicas de exame e análise para caracterizações mais profundas. Mais do que uma análise exaustiva, pretende-se que esta secção, baseando-se no estudo já feito em *processo criativo, materiais técnicas e significação*, seja capaz de dar relevância aos aspectos indispensáveis para que os materiais cumpram a sua função, face ao sentido da obra. Efectivamente, embora uma análise exaustiva dos mesmos possa ter a sua utilidade, esta distinção entre os aspectos essenciais e os acessórios é fundamental. Por um lado, caso haja necessidade de substituir os materiais utilizados, permite que se tomem as decisões acertadas na eventualidade de não se encontrarem materiais exactamente iguais. Por outro lado, dá-nos uma referência através da qual poderemos avaliar os processos de envelhecimento e justificar a necessidade ou não de intervenção, já que permite perceber quais as características principais dos materiais que, ao não serem cumpridas, afectam o sentido da obra.

Segue-se um inventário de partes, útil em todas as peças constituídas por mais do que um elemento. Nesta secção, pretende-se uma descrição detalhada de cada parte, devendo ser incluídos esquemas e/ou imagens que tornem a sua compreensão mais fácil.

A *caracterização da obra* inclui ainda outros factores como a iluminação, critérios especiais que possam ser relevantes relativamente ao espaço de exposição (dimensão mínima, cor da sala, tecto ou chão, necessidade de insonorização, descrição de estruturas arquitectónicas que seja necessário construir...) e ainda som, movimento, interacção com o espectador, equipamento necessário, tecnológico ou de outra natureza, bem como outras características que possam ser importantes na obra. Embora num sistema de documentação estas secções devam surgir discriminadas, decidimos aqui juntá-las de forma a facilitar a leitura do texto.

Alberto Carneiro não define critérios muito específicos na escolha dos materiais que constituem a obra. Quanto à árvore, requer que seja uma oliveira desenraizada por outrem para outro fim, que não o da elaboração da obra. O autor frisa que não mata nenhuma árvore para a produção das suas obras, nem consideraria a hipótese de desenraizar uma oliveira propositadamente para construir *Árvore jogo/ lúdico*...²⁷. No projecto escreve: “procurar exemplar que se coadune com o espaço de arte esco-

lhido". Quando questionado acerca deste aspecto, refere, somente, que a árvore deverá ter uma dimensão adequada, não podendo ser muito pequena nem muito grande, com um tronco que tenha, na base, um diâmetro entre 40 e 50 cm²⁸.

Como foi referido, a secção de maior comprimento, que inclui a raiz da árvore, e a secção seguinte são unidas por uma simulação de enxertia. Na FIG. 8 encontramos um esquema da estrutura da enxertia, antes da aplicação do barro. No corte transversal de cada uma das secções, são feitos três furos, em triângulo equilátero. Nestes furos são encaixadas barras de ferro²⁹, com cerca de 30 cm de comprimento e 1 cm de diâmetro, ligando as duas secções. Depois de concluída esta fase, inicia-se o preenchimento com barro, tendo o cuidado de deixar, no final, a marca dos dedos. Alberto Carneiro não exige nenhum tipo de argila em particular. Na instalação de 2009 de "*Árvore jogo/lúdico...*", foi utilizada uma argila que exibe um aspecto acastanhado antes da secagem, adquirindo um tom branco após secagem.

As "imagens espelhadas" são constituídas por chapas metálicas que deverão ter um reflexo difuso, onde se lê a forma mas não o pormenor,³⁰ e serem suficientemente finas para que façam uma curvatura natural ao pousarem no chão. Na primeira exposição da obra, o alumínio foi escolhido pela sua leveza, que permite este efeito³¹. Já em 2009, foram utilizadas placas de aço, uma vez que, segundo Alberto Carneiro, já não fabricam placas de alumínio espelhadas. Este dado confirma que o artista valoriza os materiais sobretudo pela sua função e estética, e não pelo tipo de material em si, uma vez que não hesitou em mudar aquele que foi originalmente utilizado, por outro cujo efeito final é semelhante. Este aspecto fica também muito claro nas suas palavras, em entrevista presencial: "Eu encontro e escolho os materiais em função daquilo que pretendo como processo de realização e comunicação dos conceitos"³². No topo das chapas metálicas são feitos furos a uma distância de 10 cm por onde passa corda de sisal de forma a prendê-las aos suportes de canas ("suportes naturais das imagens espelhadas"). Carneiro refere que, caso não encontrasse corda de sisal, utilizaria o metal e não produtos à base de petróleo³³.

Os suportes de canas são compostos por duas ou 3 estruturas verticais (a "parede da terra" tem duas a "parede do céu" tem três) em tripé. Cada uma destas estruturas (ver FIG. 9) é constituída por três canas de 2,5 m que se unem perto do topo, e com inclinação suficiente para que a sua união esteja a cerca de 1,90 do chão (de forma a que as chapas metálicas toquem no chão e se curvem).

Alberto Carneiro não estabeleceu critérios objectivos para a iluminação da obra que, na exposição "Anos 70 – Atravessar Fronteiras", foi feita já depois de concluída a instalação da mesma e na ausência do autor. As suas especificações foram no sentido de não haver iluminação directa sobre a peça, uma posição que adoptou em todas ou quase todas as suas obras, uma vez que considera que "uma luz manipulada altera a forma, altera a obra e altera as relações, desvirtuando-a"³⁴.

Embora Carneiro afirme que esta obra apresenta dimensões variáveis, aponta como mínimo as medidas 4 x 6 m, aproximando-se a um rectângulo de ouro³⁵. Durante a instalação da obra, em 2009, tentámos perceber, junto do artista, qual o efeito

²⁸ Alberto Carneiro, Cristina Oliveira, entrevista presencial, S. Mamede do Coronado, 10 de Março de 2009.

²⁹ Segundo o autor.

³⁰ Alberto Carneiro, Cristina Oliveira, entrevista presencial, S. Mamede do Coronado, 27 de Novembro de 2008.

³¹ Idem.

³² Idem.

³³ Idem.

³⁴ Idem.

³⁵ Alberto Carneiro, Cristina Oliveira, entrevista presencial, S. Mamede do Coronado, 10 de Março de 2009.

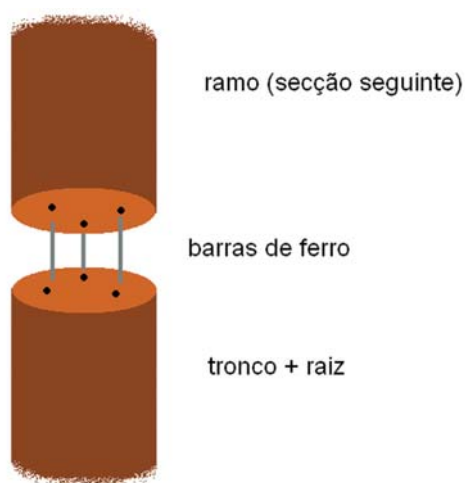


FIG. 8 – Esquema da estrutura da enxertia, antes da aplicação do barro.

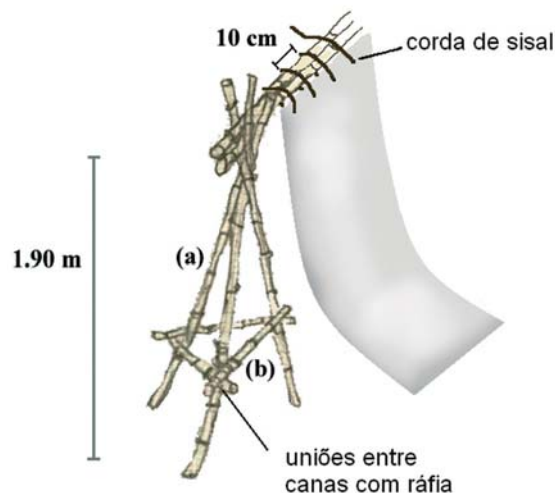


FIG. 9 – Esquema dos suportes em cana das imagens espelhadas. (a) cana com 2.50m; (b) cana com 0.75 m.

³⁶ Alberto Carneiro, Cristina Oliveira, entrevista presencial, S. Mamede do Coronado, 27 de Novembro de 2008.

³⁷ M. Grün, 2007, "Measurement of Installation Art. Methods and experience gained at Pinakothek der Moderne", http://inside-installations.org/OCMT/mydocs/Measurement_at_Pinakothek_der_Moderne.pdf (último acesso em Março de 2010).

desejado na relação da mesma com o espaço de exposição. Este referiu apenas a necessidade de haver espaço de circulação em torno da obra e comentou que embora tivesse preferido que a obra ficasse centrada no espaço, tal não foi possível pelo facto de se tratar de uma zona de passagem para o resto da exposição. Apesar de na exposição de 2009, a quantidade de ramos que se espalham pelo chão possa fazer pensar o contrário, esta é, na intenção do artista, uma obra penetrável³⁶.

Mapeamento da obra

No caso de trabalhos que integrem partes com uma distribuição espacial que não varie consoante o espaço, ou que sejam *site-specific*, é importante a realização de um mapeamento da obra, no qual se assinala a posição de cada um dos elementos. Este pode ser feito manualmente, o que será bastante trabalhoso e demorado no caso de obras com muitos componentes, ou através de técnicas mais sofisticadas, como a utilização de medições geodésicas³⁷. Em obras que variam a sua distribuição espacial, este tipo de documentação não deixa de ser útil, quando feita para cada apresentação em particular, uma vez que exemplifica o tipo de disposições que as peças podem adoptar consoante o espaço de exposição e, assim, serve como referência para futuras instalações. *Árvore jogo/ lúdico...* integra este segundo grupo. Depois da instalação da obra para a exposição "Anos 70 – Atravessar fronteiras" foi feito um mapeamento dos principais elementos que, em conjunto com as já referidas indicações do autor acerca da relação da peça com o espaço de exposição, poderá servir como referência para futuras apresentações.

Manual de instalação

O manual de instalação é essencial na documentação da obra. Neste se descreve todo o processo de montagem, com o máximo de pormenor possível. Poderá ser acompanhado por esquemas, vídeos da montagem, ou auxiliares mais sofisticados, como, por exemplo, modelos de animação 3D que mostram a sequência de montagem da obra, tal como foi feito para *Revolution* de Jeffrey Shaw, no âmbito do projecto *Inside Installations...*³⁸. O manual de instalação deverá referir ainda aspectos de logística que sejam relevantes, por exemplo, o número de pessoas necessário para instalar a obra, ou o tempo aproximado de duração de todo processo.

No caso de *Árvore jogo/lúdico...* este analisa, sobretudo, a construção das diversas partes que constituem a peça. O vídeo da instalação da obra foi editado como manual de instalação, podendo ser utilizado como tal. Na ficha da obra, construímos uma versão escrita do manual, recorrendo a esquemas e a imagens retiradas da filmagem. Pretende-se que no futuro estes dois tipos de informação se integrem³⁹, ou seja, que o utilizador possa ler acerca da construção da enxertia por exemplo, vendo o vídeo correspondente.

Na instalação de *Árvore jogo/lúdico...* para a exposição *Anos 70 – Atravessar fronteiras*, Carneiro contou com o auxílio de três funcionários da FCG. No total, a instalação da obra durou cerca de 7 horas, tendo sido feita ao longo de dois dias. Depois de explicar aos seus “assistentes temporários” o modo como se faziam os diversos elementos da obra, A. Carneiro deixou-os continuar o processo, limitando-se a orientar. No fim, foi o artista a dar um “toque final”, quer nos elementos que incluem barro (o “coração da mandala” e a enxertia) onde deixou a marca das suas mãos, quer na própria disposição das secções da árvore.

História da obra

Na área da arte contemporânea e, sobretudo, no âmbito da instalação, a variação não só material mas também formal da obra é um fenómeno bastante frequente. Analisar a história da instalação e as diferenças entre as diversas apresentações, será essencial na determinação da latitude de variação da obra. Simultaneamente, permite estabelecer quais os aspectos mais relevantes, que se mantêm ao longo do tempo.

Note-se que, por vezes, a variabilidade é tal que não possibilita o preenchimento de campos como *caracterização da obra*, *manual de instalação* ou *mapeamento da obra* de uma forma absoluta, aplicando-se a todas as suas apresentações. Nestas situações, estes dois campos deverão ser remetidos para a história da instalação, sendo repetidamente preenchidos a cada apresentação. Em vez de um manual de instala-

³⁸ <http://inside-installations.org/OCMT/mydocs/Revolution3D.mov> (último acesso em Março 2010).

³⁹ Cf. Capítulo “Representação digital”.

⁴⁰ Cf. capítulo “Caracterização da obra”.

ção intemporal teríamos vários manuais correspondendo às diversas versões da obra e, mais uma vez, dando uma noção dos limites da sua variabilidade.

No caso de *Árvore jogo/lúdico...* a variação dá-se, sobretudo ao nível das dimensões da obra e dos materiais. Na história da instalação são registadas as diferenças na distribuição espacial e as alterações nos materiais usados. No que diz respeito à distribuição espacial, embora não tenhamos termo de comparação relativamente à apresentação da obra em 1975, poderemos comparar futuras apresentações com a de Outubro de 2009, uma vez que para esta foi efectuado o mapeamento dos diversos elementos. No que diz respeito aos materiais, é assinalável a mudança a nível das “imagens espelhadas” de alumínio para aço⁴⁰.

Representação digital – uma experiência em progresso

Como se pode constatar, a documentação da obra em estudo apresenta um volume de informação considerável, sendo que esta se encontra em diferentes formatos, desde o texto à fotografia, passando por meios como o desenho, o vídeo, o áudio, entre outros. Com o objectivo de reunir toda a documentação que diz respeito à obra trabalhamos em conjunto com o Departamento de Informática da FCT-UNL que iniciou o desenvolvimento de um sistema que permite reunir num só local toda a informação. A aplicação informática criada suporta a descrição da peça, com o objectivo de tornar o processo de documentação mais flexível, baseando-se num grafo de conceitos, que o utilizador pode manipular, adicionando e removendo nós (conceitos). (FIG. 10)

É de realçar que este tipo de flexibilidade permite documentar obras de vários tipos. Existem, contudo, alguns problemas relacionados com esta abordagem. Por exemplo, o número de conceitos no grafo pode resultar numa visualização confusa se este crescer para além de certos limites. Para resolver este problema, a navegação no grafo faz-se visualizando subconjuntos do mapa de conceitos. Desta forma é mostrada menos informação ao utilizador facilitando-se o processo. Assim, o nó seleccionado pelo utilizador passa para o centro da visualização, sendo a transição entre os vários estados do grafo animada. A animação é utilizada com o intuito de reduzir ao máximo a potencial desorientação gerada pela navegação. Sendo as transições animadas, o utilizador pode habituar-se ao novo estado facilmente. (FIG. 11)

Quando os grafos são grandes podem surgir questões como “Qual é o caminho que já percorri?” ou “De que conceito parti?”. Para resolver estas questões foi também realizado um histórico dos nós já percorridos durante a navegação. Desta forma, o caminho percorrido e os conceitos consultados até então ficam sempre disponíveis ao utilizador. Para além desta forma de documentação básica da obra, o sistema permite ainda juntar a cada nó elementos multimédia. Ou seja, cada nó pode conter vários destes elementos tais como vídeos, imagens, textos, referências para outras



FIG. 10 – Exemplo do grafo de conceitos.

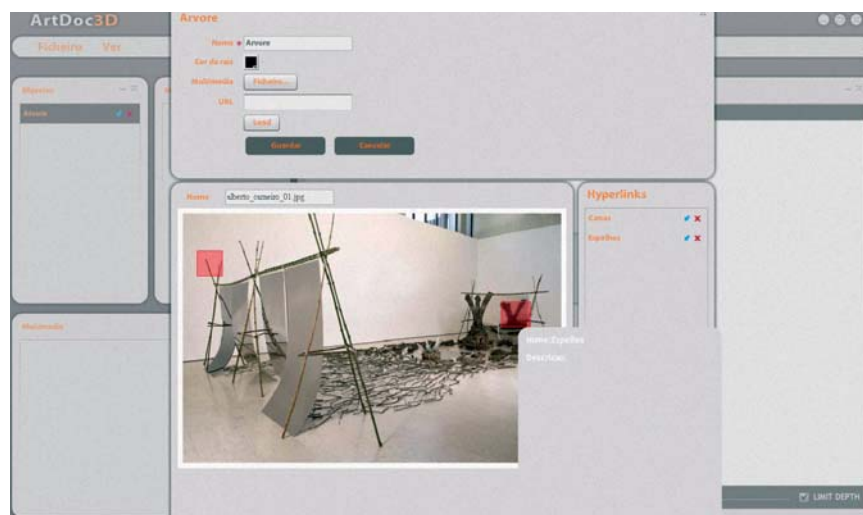


FIG. 11 - Identificação de elementos para hiperligação na representação fotográfica da obra.

páginas Web, áudio ou modelos tridimensionais. Para uma fácil consulta destes elementos, o utilizador tem na interface uma lista que contém toda a informação multimédia presente no sistema relativa à obra. De referir ainda que a ferramenta permite que se documentem várias obras numa mesma sessão de utilização, possibilitando assim a criação de um catálogo de obras documentadas. Na interface do sistema, o utilizador terá acesso a todas as obras abertas. Como cada peça tem associado um grafo de conceitos, quando um utilizador selecciona uma obra em particular a janela que contém o grafo é actualizada com a informação respeitante à nova selecção. Uma das características fundamentais deste sistema é a possibilidade da documentação da obra ser completada por um modelo tridimensional. Frequentemente, as instalações não estão fisicamente disponíveis, permanecendo durante muito tempo nas reservas dos museus, pelo que a visualização de uma representação tridimensional poderá contribuir para a minimizar este problema, funcionando como uma espécie de “experiência” da obra. Esta visualização torna-se particularmente útil com a adição de hiperligações, que possibilitam a chamada de atenção para uma área da obra em particular. A estas hiperligações podem ser adicionados também outros elementos multimédia já presentes no sistema. Para além disso, as hiperligações podem também ser adicionadas às imagens e aos vídeos, o que permite que, para além do grafo de conceitos, se crie outra rede de ligações entre os vários elementos multimédia.

Reunindo na mesma aplicação uma forma de documentação mais abstracta, como o grafo de conceitos, e uma forma mais específica, como o modelo 3D, o sistema visa flexibilizar o processo de documentação de instalações. No entanto, a possibilidade de adição de outros elementos multimédia ajudará a completar e melhorar a documentação existente. •

Bibliografia

AA.VV. 1999, *Modern Art: Who Cares?: An interdisciplinary research project and an international symposium on the conservation of contemporary art* (Coord. Ijsbrand Hummelen e Dionne Sillé), The Foundation for the Conservation of Modern Art / The Netherlands Institute for Cultural Heritage, Beeldrecht Amstelveen.

AA.VV. 1999, "Concept Scenario Artists' Interviews", www.incca.org (último acesso em Março de 2010)

ÁVILA, Maria Jesus, 2007, "A conservação da arte contemporânea: um novo desafio para os museus", @pha: Boletim da Associação Portuguesa de Historiadores de Arte, nº5 (2007), <http://www.apha.pt/boletim/boletim5/default.htm>

CARNEIRO, Alberto, 1968-71, *O Caderno Preto*, ed. do autor, Porto,

CONSTANTINE, Mildred, 1999, "Preface", *Mortality/Immortality, The Legacy of 20th Century Art* (coord. Miguel Angel Corzo), Los Angeles, Getty Conservation Institute.

MACEDO, Rita, 2008, "Alberto Carneiro: Transformação do Sentir, Renovação do Existir", *Desafios da Arte Contemporânea à Conservação e Restauro, Documentar a Arte Portuguesa dos Anos 60/70*, tese de doutoramento apresentada à Faculdade de Ciências e Tecnologia, Universidade Nova de Lisboa. (exemplar policopiado)

GRÜN, M., 2007, "Measurement of Installation Art. Methods and experience gained at Pinakothek der Moderne"

http://insideinstallations.org/OCMT/mydocs/Measurement_at_Pinakothek_der_Moderne.pdf, (último acesso em Março de 2010)

REAL, William, 2001, "Toward guidelines for practice in the preservation and documentation of technology-based installation art", *Journal of the American Institute for Conservation*, vol. 40, nº3.

ROSENDO, Catarina, 2007, *Alberto Carneiro, Os Primeiros anos (1963-1975)*, Lisboa: Edições Colibri, IHA – Estudos de Arte Contemporânea Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

Van SAAZE, Vivian, 2009, "From Intention to Interaction. Reframing the Artist's Interview in Conservation Research", in *Art d'aujourd'hui patrimoine de demain. Conservation et restauration des Oeuvres Contemporaines*, 13 journées d'études de la SFIIC, Paris, Institut du patrimoine.

Catálogos

XXXVII exposição Bienal Internacional de Arte, Veneza 1976, Lisboa: SEC.

Entrevistas presenciais

Alberto Carneiro, Rita Macedo, Lisboa, 5 de Junho de 2005

Alberto Carneiro, Rita Macedo, S. Mamede do Coronado, 13 de Junho de 2005

Alberto Carneiro, Cristina Oliveira, entrevista presencial, S. Mamede do Coronado, 27 de Novembro de 2008

Alberto Carneiro, Cristina Oliveira, entrevista presencial, S. Mamede do Coronado, 10 de Março de 2009